

3 1761 05648542 8

**ORBIS PICTUS**

**BAND 11**

**MITTELALTERLICHE  
ELFENBEINARBEITEN**

**ERNST WASMUTH A. G. BERLIN**

NK  
5870  
V8  
1922  
c.1  
ROBARTS

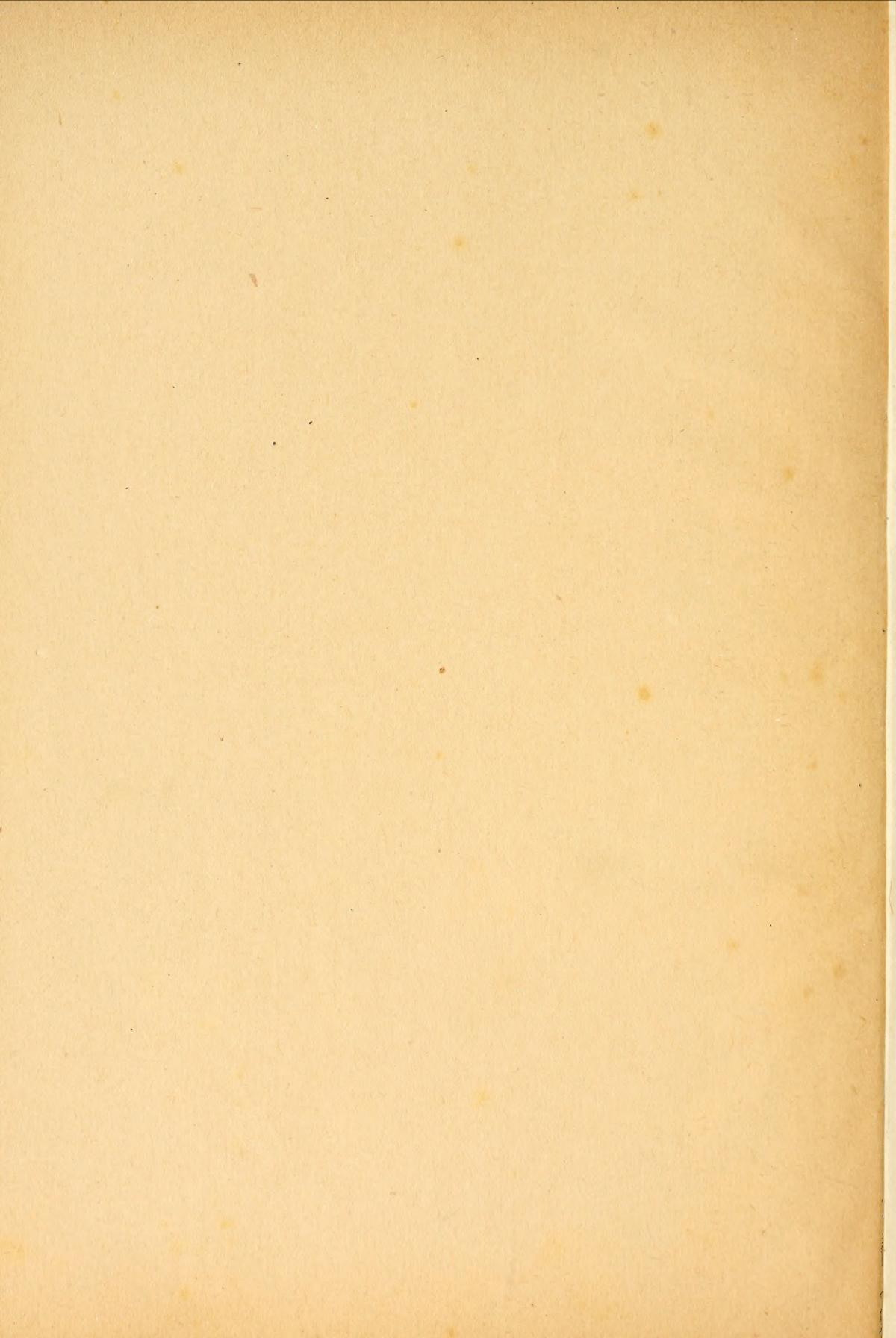


*Presented to the*  
LIBRARY *of the*  
UNIVERSITY OF TORONTO

*by*

**MIRIAM SCHNEID-OFSEYER  
DR. JACOB SCHNEID  
ADAM SCHNEID**





Otto Schneid.

ORBIS PICTUS WELTKUNST-BÜCHEREI  
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

---

BAND 11

MITTELALTERLICHE  
ELFENBEINARBEITEN

W. F. VOLBACH

1.-6. TAUSEND

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

ORBIS PICTUS WELTKUNST-BUCHEREI  
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 11

MITTELALTERLICHE  
EISENBEINARBEITEN

W. R. VOIGT



BERLIN

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

VERLAG

Scharf geschieden stehen Denken und Kunstempfinden des Altertums und des Mittelalters sich gegenüber. Bei den antiken Werken erhalten wir den Eindruck einer auf das schärfste ausgeprägten künstlerischen Einzelpersönlichkeit, einer Kunst höchster Subjektivität. Der mittelalterliche Künstler läßt die Persönlichkeit hinter der Idee seines Kunstwerkes zurücktreten. Er kündet die Sache der Allgemeinheit in strenger Objektivität. Der Bildner, der Sänger und der Dichter dieser Zeit ist nichts anderes als der Mund der Gemeinde. Ihre Persönlichkeit, ihre Namen erfahren wir nicht. Dadurch erhält ihre Kunst den Charakter einer aus der Allgemeinheit entsprossenen Volkskunst, während die Antike in ihrem innersten Wesen stets eine aristokratische war.

Nicht plötzlich und unvermittelt hat sich diese Wandlung und mit ihr ein neues Kunstwollen und Empfinden durchgesetzt. Lange schon vor ihrem Zusammenbruch ahnen wir in der ausgehenden Antike die Kräfte, die am Werke sind, zu einer neuen Weltanschauung sich durchzuringen. Der Sieg des Christentums aber bedeutet die endgültige Überwindung der antiken Weltanschauung. Mit ihm schwindet die alte Welt wie in nichts dahin. Diese Welt, die den Alten als das Wirkliche, als Endziel alles Seienden erschienen war, welche mit den Sinnen zu genießen und aufzunehmen als Zweck erschien. Der Tod dagegen das Ende alles Seienden. — Und diese Welt zerbricht und eine neue erhebt sich strahlend im Osten. Diese neue aber ist erfüllt von einem Klange der Sehnsucht nach einer bisher nur geahnten neuen unzerstörbaren Wirklichkeit, die sich nicht in Trümmer schlagen läßt, wie die alte. Diese Welt aber liegt weit über den Sinnen, weit hinter aller Erscheinung, unkörperlich in der Sphäre des Geistigen, Übersinnlichen und Göttlichen. Sie ist das Ziel aller Sehnsucht. Die alte Erde wird zum Wege, den wir mühsam wandeln müssen, um durch des Todes dunkle Pforte einzugehen in die lichte Welt Gottes. So tritt an die Stelle der realistischen Weltanschauung der Antike nun mit durch das Christentum ein transzendentaler Idealismus, der, gesteigert, immer mehr zu einem alles vergeistigendem Mystizismus wird. Die Kunst aber bildet den sichtbaren und höchsten Ausdruck dieser Wandlungen. Auch sie strebt nun, die Welt der realen Wirklichkeit zu verneinen und an ihre Stelle eine erhöhte, ideale zu stellen, in höchster Ausprägung das Materielle gleichsam in Seele aufzulösen. Das Unausprechliche, das hinter der Erscheinung liegende Übersinnliche auszusprechen, dazu fühlt sie Kraft und Bestimmung in sich. Hatten die Alten die Götter zur Erde herabgeholt, um in ihrem Bilde die Ausprägung höchster Menschlichkeit darzustellen, so strebt die neue Kunst umgekehrt danach, den Menschen über sich selbst zu erheben, alles Materielle in ihm zu verwischen und unter der Erscheinung das Göttliche in ihm auszusprechen. In ihrer Entwicklung geht die Kunst bis zur völligen Mißachtung aller Realität, ja, einem absichtlichen Vernichten des sinnlich Erschauten, getragen von dem starken Verlangen nach dem Unwirklichen, Übersinnlichen.

Äußerlich kennzeichnet sich diese künstlerische Wandlung in der Aufgabe der plastischen Raumdarstellung durch perspektivische Mittel. So überwindet man den dreidimensionalen Raum. Aus dieser Auffassung erklärt sich von selbst die Vernachlässigung der selbständigen Freiplastik schon von frühmittelalterlicher Zeit an. Wohl fehlt es nicht an monumentalen Schöpfungen, aber sie erscheinen nur als Teile eines größeren Ganzen und ordnen sich dem architektonischen Gedanken des Baues ein. Die Kleinplastik aber wendet sich fast ausschließlich dem Relief zu. Die Figur selbst steht isoliert auf der Fläche, nur in sich wirkend. Gegenstände und Menschen, die vordem durch Bewegungsmotive verbunden und in Beziehung gesetzt waren, lösen sich voneinander und reihen sich gleich einem Ornament nebeneinander auf der Fläche. Die Einzelfiguren verlieren hierbei ihre vollrunde Durchbildung. An Stelle eines durch kühne Überschneidungen gesteigerten und betonten Ineinanderwirkens tritt jetzt eine flächenhafte Durchbildung der Formen. Die vorher der Wirklichkeit folgende bunte Mannigfaltigkeit des Faltenwurfes verschwindet, die Falten lösen sich in Linien auf, die das Gefühl der Stofflichkeit verwischen. Die Figur steht nun, berechnet auf Vorderansicht, frontal vor dem Beschauer, symmetrisch wiederum in eine Gruppe eingeordnet. Was aber hier als Mangel auf den ersten Blick erscheint, die Vernachlässigung in der Darstellung des Wirklichen, der Aufgabe der Bewegung und des sichtbaren Zusammenhangs, das wird dieser mittelalterlichen Kunst gerade zum Vorteil. Durch sie tritt an Stelle des äußeren Scheines das innerliche Leben. Das zwölfte Jahrhundert zeigt die volle Entfaltung der neuen Ideale. Hier aber, auf dem Punkte höchster Vergeistigung, beginnt langsam eine Wandlung einzusetzen, die der sinnlichen Erscheinung wieder mehr zu ihrem Rechte verhelfen will, und die in der Folge zu neuem Realismus führt. Noch ist die verborgene waltende Kraft nicht deutlich. Die Macht eines tief gefühlvollen Mystizismus, wie er sich in dem rein gefühlsmäßigen Erleben Gottes eines Seuse ausspricht, ist zu stark. Aber die Anzeichen für eine Umwandlung mehren sich. Immer deutlicher erkennen wir das Streben, der Alleinherrschaft ausschweifenden Gefühls die Verstandesmacht entgegenzusetzen. Man sehnt sich nach der Erde zurück. Aus der Sphäre des Übersinnlichen steigt die Kunst langsam herab.

Schon ein Überblick über die uns erhaltenen Gegenstände der Elfenbeinkunst zeigt diesen Entwicklungsgang der Kunst. Unter den ältesten Werken sind noch profane Arbeiten, Porträts, von der Eitelkeit der Vornehmen in Auftrag gegeben. So tritt uns die Kaiserin (Abb. 5) entgegen, in schwerem goldenen Diadem, bekleidet mit perlbesetzter und bestickter Chlamys, Zepter und Reichsapfel in den Händen, im Prunk des byzantinischen Hofes; auf einer anderen (Abb. 3) der römische Konsul in reicher Amtstracht bei den Spielen. Sein Bildnis, als Neujahrgeschenk für seine Freunde bestimmt, konnte ihnen zugleich als Schreibtisch dienen. Neben diese offiziellen Porträtbildungen treten aber zugleich schon Werke rein religiöser Kunst. Zusammengefaltete Schreibtische für den gottesdienstlichen Gebrauch, die man bei be-

sonders prunkvollen Stücken aus fünf Teilen zusammensetzte, Bischofsstühle, mit bilderreichen Elfenbeinplatten belegt, ferner Kästen und Büchsen aus dem Rund des Zahnes. Vollplastische Statuetten dagegen fehlen. Die Bilderfeindlichkeit der byzantinischen Kaiser des 8. und 9. Jahrhunderts unterbricht für die östliche Welt die Entwicklung der bildenden Kunst. Im Abendlande aber steht ihr der kulturelle Tiefstand im 7. und 8. Jahrhundert entgegen. Erst in der Zeit Karls des Großen steigt hier die Kunst wieder zu neuer Blüte empor. Nun werden auch der Elfenbeinschnitzerei neue Aufgaben im Dienste der Kirche gestellt. Mit Vorliebe verwendet man die Schnitzereien zur Verzierung der Buchdeckel. Bei der Kostbarkeit des Materials benutzt man hier gelegentlich frühchristliche Schreibtafeln, nachdem man das alte Relief abgeschliffen hatte. Hierdurch wird die in frühchristlicher Zeit beliebte längliche Form der Tafeln auch zu Beginn des 9. Jahrhunderts zunächst noch beibehalten. Erst in ottonischer Zeit gestaltet man sie breiter. Die Reliefs der Deckel faßt man in wundervolle Rahmen mit kostbaren Steinen und Filigran, das zarte Weiß des Elfenbeins steigernd durch die Pracht des Goldes und die Farbigkeit der Juwelen und antiken Gemmen. Die Darstellungen passen sich dem Inhalt des Buches an, für das sie bestimmt sind. Den Evangelienbüchern dienen gern die Symbole der Evangelisten, oder Szenen aus den Schriften des Neuen Testaments, besonders der Wunder und Leidensgeschichte Christi zur Zierde. Auf Psalterhandschriften erscheint König David (Abb. 14), oder Illustrationen der Psalmen (Abb. 15). Neue Anschauungen und Auffassungen des religiösen Lebens erweitern naturgemäß den bildnerischen Kreis. So tritt im späteren Mittelalter neben den älteren Abbildungen die Darstellung Gottes in der himmlischen Herrlichkeit, die „majestas domini“ in den Vordergrund. Daneben erscheint die Kreuzigung häufiger, die in frühchristlicher Zeit nur vereinzelt auftrat, in dem Maße, wie die Anteilnahme der Menschen am Leiden Christi stärker wird. Die wundervolle Poesie der Marienverehrung schafft zahlreiche Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kind, und gegen Ende des Mittelalters mehren sich die Szenen aus den Legenden der Heiligen. — Zur Verzierung von Kästen (Abb. 35) verwendet man bei größeren Stücken auch Walroßzahn oder Hirschgeweih, das man aus dem Norden einfuhrte. Freilich fehlt diesen Arbeiten der warme Glanz der Oberfläche, der dem Elfenbein seinen besonderen Reiz verleiht. Neu ist von ottonischer Zeit an die Herstellung von Weihwassergefäßen und Altarvorsätzen (Abb. 28, 38 u. 39) aus Elfenbein. Daneben finden wir es zu Knöpfen, Kämmen, die zur Konsekration des Bischofs dienen (Abb. 17 u. 36 b) und zu den Krummstäben (Abb. 46) der geistlichen Würdenträger verarbeitet. Bei letzteren soll die Verbindung des Elfenbeins mit dem Holze die zweifache Natur Christi, als Mensch und als Gott, symbolisieren. Erst am Ende des Mittelalters erscheinen auch weltliche Gegenstände, wie Brettsteine (Abb. 45) und Schachfiguren. Ihre Formen sind durch Vorlagen aus dem Orient bedingt.

Der Beliebtheit und Verbreitung der Elfenbeinschnitzkunst entspricht die große

Technik. Mit dem wachsenden Reichtum der Szenen werden die Einzelfiguren kleiner und zierlicher. Um trotzdem ein klares Erkennen zu gewährleisten, muß die Plastizität des Reliefs stärker entwickelt werden, und man wagt selbst Unterschneidungen. Meist waren es Mönche, die in ihren Klosterwerkstätten die Schneidetechnik immer mehr verfeinerten. Der gelehrte Mönch Theophilus hat den Künstlern seiner Zeit eine interessante Anweisung hinterlassen. Nach seinem Rate sollen sie die Tafel erst mit einem Kreidegrund überziehen, auf dem man die Umrißlinien der Zeichnung mit einem feinen Eisen sich vormerkt, um dann mit Hilfe verschiedener Stichel die Gründe auszuheben. Weiterhin lehrt er, das Elfenbein mit einer Wurzel, „Rubrica“ genannt, rot zu färben, es zur bequemeren Verarbeitung und, um es biegen zu können, durch Kochen in Wein oder Essig wie Wachs zu erweichen, es aus dünnen Platten zusammensetzen, um Durchbrechungen zu erhalten, in die man zu besonderem Schmuck Goldplättchen einfügt. Die Anwendung von Vergoldung bei Elfenbeinreliefs war schon im frühen Mittelalter beliebt. Es gibt aus dieser Zeit Tafeln mit Spuren von Vergoldung sowie feiner Bemalung der Gewänder. Im späteren Mittelalter tritt die dunkle Tönung des Hintergrundes auf, gelegentlich auch die Verzierung mit farbigen Steinen.

Der mittelalterliche Künstler zeigt für sein Material und seine Ausdrucksmöglichkeit eine Beobachtungsgabe, die nie wieder erreicht wurde. Eine Materialgerechtigkeit, die mit seltener Zielsicherheit einen Stil schafft, der gleichsam aus dem Stoff herauswächst. Wie keine andere Masse gestattet ihm das Elfenbein eine Linienführung von klarster Schärfe. Die Dichte zwingt ihn zu festem Schnitt, bei dem jeder Kontur scharf gerissen mit dem Eisen herausgearbeitet ist. So entsteht eine Besonderheit des Stils, die sich zur Holzbearbeitung verhält wie etwa die Zeichnung mit Silberstift zur weichen der Kohle. Dabei kann der Künstler die Linien mit ungemeiner Feinheit dicht nebeneinander setzen, ohne zu fürchten, daß sie verwischen, andererseits die einzelnen Schichten in feinsten Lagerung übereinander ordnen. Dabei mildert die weiche emailleartige, fast durchsichtige Oberfläche des Elfenbeins die Schärfe. Das feine Relief schafft dabei Lichter und Schatten von eigenartig malerischem Glanze, wie sie nur dem Elfenbein eigen sind. Niemals irren diese Künstler, niemals greifen sie zu Vorwürfen und Aufgaben, die ihrem Material entgegenstehen, niemals vergessen sie, die Vorzüge des Materials zum Ausdrucksmittel zu erheben und auszunutzen. Erst zum Ausgang des Mittelalters verwischen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen. Man überträgt Werke der Stein- und Holzplastik in Elfenbein.

Die Heimat des Elfenbeins ist Asien und Afrika. Doch sind diese Länder deswegen nicht die Wiege und Hauptpflegestätte der Elfenbeinschnitzkunst. Schon in antiker Zeit ist der unbearbeitete Zahn des Elefanten ein beliebter Handelsartikel gewesen, der in allen Ländern eingeführt und dort erst verarbeitet wurde. Elfenbeinschnitzer gibt es an vielen künstlerischen Stätten. Sie stehen so völlig in dem Kreis

des allgemeinen Kunstschaffens, daß es ein aussichtsloses Unternehmen wäre, die Geschichte der Elfenbeinschnitzerei zu schreiben unter Nichtberücksichtigung der allgemeinen Kunstentwicklung. Die Arbeiten aus spätantiker Zeit haben ihren Ursprung in Syrien, Kleinasien, Alexandria und Rom. Sie sind, trotz einer gleichmäßigen fortschreitenden Stillinie, durch gewisse lokale Eigentümlichkeiten voneinander unterschieden. Im frühen Mittelalter tritt nun noch — bald nach 330 — Konstantinopel als neues Kulturzentrum hinzu, steht aber zunächst noch produktiv hinter jenen alten Kunststätten zurück. Etwas nüchtern erscheinen seine Werke, wie das Porträt einer Kaiserin (Abb. 5), oder der Erzengel (Abb. 4), wenn wir sie mit Reliefs alexandrinischer Meister, an die sie sich oft anlehnten, wie dem Bacchus der Aachener Domkanzel (Abb. 7), vergleichen. In Rom kreuzen sich zu viele Einflüsse, als daß ein einheitlicher Stil klar ersichtlich wäre. Das Porträt des Konsuls Felix (Abb. 3) läßt nicht mit voller Schärfe ein ausgesprochenes Kunstwollen erkennen. — Wie weit sich in vorkarolingischer Zeit die Völker nördlich der Alpen an der Elfenbeinschnitzerei beteiligen, wissen wir nicht. Sie treten erst mit der neu aufblühenden Kultur Karls des Großen sichtbar in die Entwicklung ein, freilich, um dann die Führung mit zu übernehmen. Die großen Kulturzentren rechts und links des Rheines werden nun zu Pflegstätten der Elfenbeinschnitzerei. Der kaiserliche Hof hielt sich mit Vorliebe in Aachen auf, und verschiedene Gründe machen es wahrscheinlich, daß in dieser Gegend auch die frühesten Arbeiten (Abb. 9, 10) entstanden. Eine Reihe herrlicher Buchdeckel aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 11, 12, 16 u. 17), die in Beziehung zu den Erzbischöfen von Metz stehen und wohl auch dort für sie gearbeitet sind, lassen auch in dieser Stadt eine bedeutende Werkstatt von der Mitte des Jahrhunderts an vermuten. Auch die westfränkischen Klöster treten bald darauf mit Elfenbeinschnitzereien hervor. Eine Werkstatt befand sich vielleicht in Corbie (Abb. 14, 15) bei Reims, deren elegant zeichnerischen Stil wir in einer großen Reihe von Arbeiten wiederfinden (Abb. 13—15). Die großen Klöster Süddeutschlands, St. Gallen, wo Tuotilo arbeitete (Abb. 20, 21) und die Reichenau treten erst kurz vor 900 mit bedeutenden Leistungen hervor. Besonders auf das letztere Kloster läßt sich mit Wahrscheinlichkeit eine stilistisch nahe zusammengehörige Gruppe von Arbeiten zurückführen (Abb. 28). Eine größere Zahl von Schnitzereien aus der zweiten Hälfte des 10. und dem 11. Jahrhundert weist in seiner Entstehung nach dem Niederrhein und den Niederlanden. Lüttich (Abb. 32) scheint hier ein wichtiges Zentrum gewesen zu sein, von wo Einflüsse sich wiederum nach Köln und bis Westfalen erstrecken. Auch Trier und der Mittelrhein steht in der Elfenbeinkunst nicht zurück, wie verschiedene Arbeiten zeigen (Abb. 29—31). Der Einfluß byzantinischer Meister zeigt sich deutlich in einer Gruppe von Schnitzereien, die in Bamberg (Abb. 35) entstanden sein wird, und wirkt noch stärker auf die Kunst von Süditalien (37—39), wo im 11. und 12. Jahrhundert eine weitwirkende und bedeutende Werkstatt mit Beziehung zu Montecassino besteht. Trotzdem ist auch hier nicht die nationale Eigenart verwischt, wie man

bei der Gegenüberstellung der Tafel mit der Auferweckung des Lazarus in London (Abb. 37) und seines Vorbildes in Mailand (Abb. 27) sieht. Als die bedeutendste Arbeit der Schule hat sich die Verzierung des Paliotto von Salerno (Abb. 38 u. 39) erhalten. — Eleganter im Stil, gesteigert im geistigen Ausdruck sind gegenüber diesen Werken eines mehr formalen Schaffens die französischen Arbeiten des 12. Jahrhunderts (Abb. 45, b u. 46), die meistens im Süden des Landes entstanden sind. Eine deutsche Werkstatt befand sich gleichzeitig in Köln. Ihre Schöpfungen sind härter und schwerer in den Formen (Abb. 42 u. 43).

Wer das Wesen des mittelalterlichen Kunstschaffens kennt, weiß, daß nur für wenige Arbeiten die Zuteilung an eine bestimmte Werkstatt möglich ist; denn die Künstler siedeln aus ihren Klöstern in andere über oder werden zur Ausführung von Aufträgen an entfernte Orte berufen und verpflanzen so ihre Kunstweise. Auch werden wertvolle Handschriften und ihr Schmuck als Geschenke für Kirchen und Fürsten an ihren neuen Aufenthaltsorten bewundert und nachgeahmt. Besonders gilt das von den Arbeiten aus *Byzanz*, die als besondere Kostbarkeiten geschätzt sind. In diesem Nachschaffen liegt für den mittelalterlichen Künstler nichts Unehrenhaftes, da er das Kunstwerk nicht als geistiges Eigentum eines Menschen empfindet und nur religiös wertet. Er sieht in der Darstellung nur den Inhalt, der durch das kirchliche Dogma streng an ein Schema gebunden ist. So bedeutet es geradezu eine Ausnahme, wenn wir eine so stark individuelle Künstlerpersönlichkeit finden wie den Meister des Echternacher Reliefs (Abb. 29), der wohl in oder bei Trier lebte. Ein Überblick über die Geschichte der mittelalterlichen Kunst läßt das Bild einer in den verschiedenen Ländern ziemlich gleichmäßig fortschreitenden Entwicklung erkennen, die man auch unter einem einheitlichen Gesichtspunkt betrachten kann. Nur in der frühchristlichen Zeit machen es die vielen sich kreuzenden Strömungen äußerst schwierig, das einheitliche Streben und die gemeinsame Stillinie zu erkennen, und fast unmöglich ist es, wenn sich die Betrachtung — wie hier — nur auf eine Kunstgattung, die Reliefplastik, beschränkt, ohne die gleichzeitige Malerei und Baukunst zu berücksichtigen.

Der Übergang des antiken Stiles zu dem der mittelalterlichen Kunst vollzieht sich allmählich. Langsam nur ringen sich die neuen Gedanken durch, und mit zäher Beharrlichkeit krallen sich antike Stilmomente noch lange in die werdende neue Kunst. Erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts ist die Wandlung vollendet und der direkte Einfluß der Antike überwunden. Klar und deutlich erkennen wir jetzt den Geist einer neuen Zeit auch in der Kunst. Die Darstellung eines Augenblicksgeschehens, wie es im Wesen der antiken Kunst lag, ist verschwunden, an seine Stelle tritt in der mittelalterlichen Kunst der Ausdruck ruhigen Erzählens. Während ferner die antike Kunst ihre Gebilde in den Raum hinein konstruiert und diesen deutlich in seiner Dreidimensionalität ausdrückt, strebt die mittelalterliche nach Überwindung des Raumes und gelangt dabei zu einer immer stärker hervortretenden

Flächenwirkung in der Darstellung, die letzten Endes das Raumgefühl vollständig erstickt.

Ich will diesen Übergang der antiken zur mittelalterlichen Kunst an zwei Werken zeigen, welche deutlich dieses Ringen nach neuen Ausdrucksformen erkennen lassen: dem Bacchus der Aachener Domkanzel (Abb. 7) und der Tafel mit den Frauen am Grabe der Sammlung Trivulzio (Abb. 1). Der Gegenstand des ersten Werkes gehört der Antike an und läßt besonders in der Stellung deutlich den hellenistischen Einfluß alexandrinischer Kunst erkennen. Doch der Geist, der aus der Arbeit spricht, ist ein neuer. An die Stelle malerischer Weichheit der Körperformen in der alten Kunst tritt nun eine herbe Gebundenheit und Erstarrung. Wir erkennen dies klar bei der Behandlung der einzelnen Teile, der Augen, des Mundes, oder der Hand. Diese Wandlung tritt in dem Relief der Sammlung Trivulzio weniger deutlich zutage, obwohl der Vorwurf hier einen christlichen Gedanken, die Auferstehung Christi, ausspricht. Die Darstellung steht doch der Antike bedeutend näher. Die Behandlung der Architekturformen in realistischer Treue und unter genauer Beobachtung perspektivischer Wirkungen, von einem Standpunkt aus gesehen, ebenso die Tiefenwirkung des Raumes zwingen, antikes Anschauungsvermögen anzuerkennen. In kühner Verkürzung ist der Engel schräg, halb ins Profil gestellt, in die Tiefe des Raumes hineingeschoben. Wie stark aber selbst der Meister dieses Werkes von der Antike abzurücken strebt, zeigt die obere Darstellung mit den Wächtern am Grabe Christi. Bei der Bildung dieser offenbart sich eine deutliche Unsicherheit in der Haltung. Die organische Verbindung mit dem Raume schwindet. Der Boden scheint sich zu heben und die Knienden aus der Tiefe nach der vorderen Fläche zu schieben. Außerdem ragt die Szene in den Rahmen hinein und verwischt das Bildabschließende des Ornaments. Wie schnell die Kunst das antike Stilgefühl überwindet, erkennen wir aus der nur kurze Zeit später entstandenen Tafel des Konsuls Felix (Abb. 3). Hier ist das antike Raumanschauungsgefühl bereits erloschen. Die Figur erscheint nicht mehr in den dreidimensionalen Raum eingeordnet, sie steht völlig frontal vor einem idealen Hintergrund auf der Fläche, und scheint, vom Boden losgelöst, diesen nicht mehr zu belasten. An die Stelle plastischer Behandlung der Gewandung ist eine flächenhafte getreten. Ein weiteres Beispiel ist der Erzengel des britischen Museums (Abb. 4). Bei flüchtigem Beschauen scheint das Relief wie ein Rückschlag gegenüber der eben besprochenen Arbeit. Bei genauerer Betrachtung jedoch erkennen wir das Gegenteil. Die perspektivisch nach dem Hintergrund aufsteigende Treppe, der die Figur umrahmende Bogen, zeigen offenbar die Absicht des Künstlers nach räumlicher Gestaltung. Die Art aber, wie er die Figur in diese Umgebung hineinkomponiert, bezeugt deutlicher als alles andere die Überwindung des antiken Geistes. Wie bei der Tafel des Konsuls Felix steht auch diese Gestalt nicht fest auf; ihre Füße gleiten vielmehr in völlig unwirklicher Weise über die Stufen hinweg und

sind zu groß im Verhältnis zu diesen. Noch klarer spricht sich das Verkennen des Raumes darin aus, daß die Figur mit ihrem Oberkörper vor den Säulen erscheint, während sie nach ihrer Fußstellung hinter diesen stehen müßte. Die Arkade ist zu einer ornamentalen Einfassung, zu einer Verzierung ohne plastische Funktion geworden. Keine Beziehungen bestehen zwischen ihr und der kreuzgeschmückten Muschel, die unplastisch auf der Fläche aufliegt. Stilistisch verwandt ist das Porträt einer Kaiserin (Abb. 5). Die starre Symmetrie hebt hier jede Bewegung auf. Damit schwindet auch das Individuelle der Persönlichkeit. Wir haben den Eindruck der Verkörperung einer Idee, losgelöst vom wirklichen Leben, raum- und zeitlos.

In diesem Hinstreben zum Flächenhaften liegt zugleich eine Rückbildung zur primitiven Kunst, wie sie die Kindheit der Völker aufweist, eine Kunst der Linie und der Fläche. Ich weise nur hin auf die Flachbilder der frühen ägyptischen Kunst, die im Relief das Flächenhafte vortäuscht. Aber nicht nur hierin allein beruht die Verwandtschaft beider. Jede primitive Kunst ist im Grunde eine realistisch erzählende. Der Darsteller vergegenwärtigt sich alle Eigenschaften seines Gegenstandes und verlangt nun, daß alle diese auch dem Beschauer bei der Nachbildung sichtbar seien, selbst solche, die in Wirklichkeit dem Auge unsichtbar bleiben. Eine perspektivische Vorstellung kümmert ihn dabei ebensowenig wie das Kind, das ein Tier in Seitenansicht malt, ihm aber beide Augen einzeichnet, auch das dem Beschauer in dieser Stellung unsichtbare. Anderenfalls fehlte dem Kinde nach seinem Gefühl bei dem Abbilde ein wesentlicher Teil. Hierzu kommt noch eine andere Eigenschaft „primitiver“ Künstler: kein Stück der Fläche unausgefüllt zu lassen, die Angst vor dem Leeren. Alle diese Besonderheiten zeigt auch die frühmittelalterliche Kunst. Wenn Hebbel einmal sagt: „In der Kunst wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes“, so haben wir hier eine Bestätigung dieses Wortes. Wir haben hier eine Kunstanschauung, die einen früheren Zustand wiederholt, aber unter Ausnützung des bis dahin Erreichten. Ein treffliches Beispiel bietet hierfür die Tafel der Geburt Christi von der Kathedra zu Ravenna (Abb. 6). Die vielen Gestalten schichten sich übereinander auf der Fläche, ohne irgendeine Einstellung in die Tiefe des Raumes. Sie füllen dabei die Bildfläche so völlig aus, daß schon dadurch jede Tiefenwirkung aufgehoben wird. Gleichzeitig tritt eine völlige Isolierung der einzelnen Figuren ein, die nur noch äußerlich, durch den Inhalt, in Beziehung bleiben. Das Streben aber des Künstlers, den kubischen Gehalt der Figuren und Gegenstände doch zum Ausdruck zu bringen, läßt ihn die Krippe, der Perspektive zum Trotz, ohne Verkürzung in voller Aufsicht zeichnen und im gleichen Augenblick den Augenpunkt für die Darstellung der auf dem Ruhebett liegenden Maria wechseln.

Die hier geschilderte Entwicklung ist nun nicht eine auf das Gebiet der bildenden Kunst beschränkte. Sie ist eine Welle, welche in gleicher Rich-

tung auf allen Gebieten der Kultur fortschreitend dahinrollt. Lebensanschauung und Philosophie werden von ihr beherrscht, und vor allem erzeugt sie in den Schwesterkünsten, Poesie und Musik, eine gleichgerichtete Entwicklung. Auch die Dichtkunst geht aus von der Antike. Die ältesten christlichen Hymnen sind in Metrum und Vers den antiken nachgebildet. Aber auch hier drängt die Entwicklung über den neuen Inhalt zu neuen Formen und findet sie in gleicher Weise wie die bildende Kunst. Ebenso die Musik, die ja in dieser Epoche mit dem Worte unzertrennlich verbunden aus ihm herauswächst. Auch sie knüpft an die hellenistische Zeit an, mit dem Streben, sie zu überwinden. In der wunderbaren Kunst des Gregorianischen Gesangs, dessen eigentliche Entwicklung im 5. Jahrhundert beginnt, ist der Sieg errungen und eine neue Kunst steht vor uns. Als Linien- und Flächenkunst erscheint sie uns; eine Linienkunst von unerreichter Feinheit der Ziselierung.

In dem Augenblick, in dem die Kunst diesen eigenen Weg betreten und gefunden, frei von jedem Geist der Unselbständigkeit und Nachahmung, schafft sie die festen Grundlagen des neuen Gebäudes und legt die Weiterentwicklung durch die Bindung an dem so geschaffenen Grundriß fest. Die Aufgabe der Folgezeit gilt dem Ausbau und der Ausschmückung des Gebäudes, andererseits auch der Ausbreitung desselben über alle Länder. Die neue Richtung überschreitet die Alpen und dringt nach Deutschland. Teils bringen ihn direkte Boten aus dem Süden, teils angelsächsische und irische Mönche über das Meer. Das Ideal, das diese Männer erfüllt, ist das der klassischen Bildung. Diese wollen sie auch dem Norden bringen. Hier aber treffen sie auf eine Kultur, die stark genug ist, sich nicht verdrängen zu lassen. Und nun vollzieht sich jener wundervolle, weltgeschichtliche Vorgang, die Durchdringung der alten Kultur mit dem fränkisch-irischen Geist. Aus dieser Verbindung entsteht eine neue Kultur voller Selbständigkeit. Mit ihrem Schirmherrn, Karl dem Großen, ist der Schwerpunkt des Weltgeschchens auf einige Jahrzehnte in die Länder am Rhein gerückt. Politisch findet die Antike ihren Ausdruck in der Neubelebung des Kaisertums, aber eines römischen Kaisertums deutscher Nation. Dieselbe Mischung zeigt alle Geistesbildung. Das äußere Kleid, Sprache und Versbau, nimmt die Dichtung vom Altertum, der Inhalt aber, der Geist, ist schon in der frühkarolingischen Zeit durchaus unantik. Ebenso die bildenden Künste, insbesondere Malerei und Plastik, und nicht zum mindesten die Elfenbeinschnitzerei. Gerade diese Kleinkunst findet in dem Luxusbedürfnis des Hofes reiche Förderung. Überall erkennen wir ein Anknüpfen an hellenistische und frühchristliche Vorbilder. Was vor allem diese neue Kunst auszeichnet, ist ein deutliches Streben nach Stilisierung und Ornamentierung. Die Landschaft und die Gebäulichkeiten stehen im Relief frei, ohne Verbindung nebeneinander, ohne organischen Zusammenhang des Ganzen. Häufig lehnen sich die Werke dieser Zeit so stark an die frühmittelalterlichen an, daß sie wie eine Kopie erscheinen, lugte nicht doch

unter der alten Form ein neues Empfinden, das einer ganz anders gerichteten Zeit, hervor. Das Bestreben, den Raum bis in den letzten Winkel auszufüllen, tritt uns hier deutlich entgegen. Gern ist die ganze Fläche von einer Einzelfigur in Anspruch genommen, wie wir es bei der Tafel mit dem hl. Michael aus Leipzig (Abb. 9) sehen. Treffen wir auf vielfigurige Szenen, so ist nach Möglichkeit die Zahl der Gestalten beschränkt, ohne jedoch einen Zoll der Fläche preiszugeben und leer zu lassen. Ein vortreffliches Beispiel hierfür bietet das Relief mit der Himmelfahrt Christi im Darmstädter Museum (Abb. 10). Die Figuren sind hintereinander aufgebaut, aber das Gefühl der Raumtiefe fehlt dabei trotzdem. Wie bei den frühmittelalterlichen Werken ist das Ganze rhythmisch streng gegliedert und in bewußter Symmetrie aufgebaut. Die Tafel des Brüsseler Museums mit der Verkündigung und Heimsuchung Mariä (Abb. 8) gibt ebenfalls den streng symmetrischen Aufbau der einzelnen Gruppen und die dadurch erzeugte abgeschlossene Ruhe. Den landschaftlichen Hintergrund bilden Gebäude. Aber wir empfinden sie gleichsam nur als Dekorationen, vor denen die Figuren auf derselben Fläche aufgereiht sind. Dieses Flächenhafte spricht sich weiterhin in den Bewegungen der Personen aus. Infolge des Fehlens der Linearperspektive besitzt der Boden keine Tiefenwirkung. Damit aber wird den Füßen der feste, sichere Untergrund entzogen. Wie sich das Streben nach Überwindung des Plastisch-Räumlichen auch in der Bildung des Gewandes äußert, mag das wundervolle Relief des hl. Michael (Abb. 9) zeigen. Der Eindruck des Stofflichen ist fast ganz verschwunden. Die Gewandung umspinnt in feiner, häufig gebrochener Fältelung und Verknotung den Körper. Diese Entmaterialisierung, dieses Hinstreben zu einem rein linearen Flächenstil erscheint den frühmittelalterlichen Vorbildern gegenüber als ein Fortschritt in der Entwicklung zum Geistigen. Schon auf dieser Stufe hat die Kunst eine Vergeistigung erfahren, die den Vorbildern gänzlich fremd ist. Noch ist es ein Tasten und Suchen nach einem Etwas, was nur geahnt wird: die Beseelung der Form. Durch die Anlehnung an frühere Werke beobachten wir noch in manchem eine gewisse Gebundenheit. Doch schon um die Mitte des 9. Jahrhunderts erkennen wir, wie die Kunst sich völlig zu befreien sucht von den einengenden Fesseln der Tradition, wie sie beginnt, das überkommene Erbe freier zu verwalten. Wir sehen das bei der Betrachtung der neutestamentlichen Darstellungen auf den großen Tafeln einer Evangelienhandschrift aus Metz (Abb. 11 u. 12). Äußerlich tritt uns noch dieselbe ruhige Abgewogenheit und Symmetrie in der Anordnung der Gruppen entgegen. Die Szene ist in einen rechteckigen Rahmen hineingepreßt. Der Aufbau ist rein flächenhaft. Die Gebäude stehen, gleichsam als Bühnenprospekt, nur hinter den Figuren. Wir erkennen aber den Fortschritt in der Darstellung durch das gesteigerte Gleichgewicht zwischen Idee und Ausführung. Die Komposition zeigt nun eine viel größere Leichtigkeit. Die vorher geschlossene, auf der Fläche zusammengedrückte Masse beginnt sich zu lockern. Ein Streben nach rein malerischer Wirkung in der Gesamtkomposition, sowie in der Einzelfigur macht sich geltend.

Einen wichtigen Schritt weiter in diesem Streben bildet die Aufgabe der starren, rechteckigen Umrahmung der Szenen (Abb. 15). Jetzt reihen sich die Darstellungen zwanglos aneinander und laufen leicht verbunden ineinander über, indem sie fast ornamental die Fläche überspinnen. Nur die Bodenerhebungen, die teilweise ornamental stilisiert erscheinen, dienen der Abgrenzung. Auf ihnen gleiten die Figuren in der vorderen Ebene dahin, ohne das Gefühl eines körperlichen Stehens oder Schreitens zu hinterlassen. Zugleich wird die starre rhythmische Symmetrie in der Anlage der Komposition aufgegeben. Scheinbar willkürlich verteilt der Künstler seine Figuren über die Fläche. Dabei steigert er durch die Gebärde den seelischen Ausdruck. Wie sprechend wirkt so die Haltung des Propheten Nathan, der David um Bathseba Vorhaltungen macht (Abb. 14). Das Raumlose, Flächenhafte aber dieser Kunst, wie es diese Tafel oder die große Kreuzigung in München (Abb. 13) zeigt, wirkt durch seine Abkehr von der realen Wirklichkeit vergeistigt. Die überstarke Bewegung wandelt sich gegen Ende des 9. Jahrhunderts schon wieder zu größerer Ruhe, die sich schon rein äußerlich in der streng geordneten horizontalen Anlage der Bildstreifen ausspricht (Abb. 16). Diese wiederum verleiht dem Ganzen eine stärkere Ausprägung des Repräsentativen an Stelle des erzählenden Charakters der vorausgehenden Zeit.

Das ganze Kompositionsschema ist bestimmt durch große Horizontal- und Vertikallinien. Letztere werden so stark betont, daß schon äußerlich jedes Überragen einer Einzelfigur über die allen gleiche Kopfhöhe vermieden wird. Ja, noch mehr, dieser vertikale Zug erscheint wie eine Belastung und drückt und drängt die Komposition durch seine Schwere in die Breite. Die Figuren selbst werden untersetzter. Diese neuen Züge der ottonischen Zeit nun lassen sich bis ins 12. Jahrhundert deutlich verfolgen. Der Grundzug dieser Kunst heißt Ruhen und Verharren. Die Zeit drängt zur zeremoniellen Repräsentation. Wir erfahren eine noch stärkere Isolierung der Einzelfigur.

Neben diesen auf das Übersinnliche gerichteten Idealismus tritt als Nebenströmung ein Realismus der Darstellung, der sich der sinnfälligen Erscheinungsform gerechter zu werden bemüht. Für die idealistische Auffassung mag das Relief mit der Begegnung unter der goldenen Pforte im Münchener National-Museum (Abb. 28) als Beispiel dienen, die realistische spricht sich klar in der Kreuzigung des Echternacher Kodexdeckels (Abb. 29) aus. Dieser Realismus hindert aber nicht den repräsentativen Charakter der Darstellung. Er tritt zunächst nur in Einzelformen hervor. Keineswegs aber hat er zunächst die Kraft, die beherrschende idealistische Stillinie dieser Kunst aus ihrer Entwicklung abzudrängen.

Dieselben Gegensätze wie im Abendlande finden sich in weit stärkerem Maße in der gleichzeitigen byzantinischen Kunst (Abb. 22–27), deren Entwicklung mit der nordischen und italienischen parallel verläuft. Während die thronende Maria aus der Sammlung Stroganoff in Rom (Abb. 26) den Eindruck einer völligen Ge-

bundenheit und Stilisierung erweckt, gibt die Tafel mit den 40 Märtyrern im Berliner Museum (Abb. 24) ein Beispiel stärkster Naturnachbildung der Einzelform. Freilich, in so vollendeter Ausprägung wie hier, treffen wir diesen Gegensatz selten. Häufig erkennen wir ein Ineinanderfließen beider Richtungen. Die Abschnürung allen lebendigen Lebens in der byzantinischen Kunst aber mußte zur Erstarrung führen. An die Stelle der freien Entwicklung zu neuen Formen tritt das abstrakte Schema, in das der Gegenstand eingepaßt wird. Diese Kanonisierung tritt in Byzanz schon im 12. Jahrhundert ein.

Die Kunst des Abendlandes erkannte die Gefahr, die auch ihr drohte. Sie wäre ihr wohl ebensowenig entgangen, wenn ihr nicht gerade in dem kritischen Augenblicke neue Kräfte zur Hilfe gekommen wären, stark genug, ihren inneren Gehalt grundlegend zu beeinflussen. Ein neuer Geist war in die Welt eingezogen. Entsprungen aus dem tiefen Bedürfnis, der starren Herrschaft des Begriffs den des Gemüts entgegenzusetzen. Das Gefühl verlangte gebieterisch nach seinem Recht. Neben den großen Denker Thomas von Aquin tritt nun die gemütreiche Gestalt des armen schlichten Heiligen von Assisi, des hl. Franz. Er ist es, der als einer der ersten den in weiten Fernen sich verlierenden Geist zurückführt zur Erde. Er lehrt ihn, in ihrer Schönheit die Schönheit Gottes zu erschauen und zu erkennen. Er zweifelt nicht an der Wirklichkeit dieser Welt. Alles, was seine Sinne erfassen, das ist Gottes Geschöpf wie er. Und wie er das Leben wieder auf sich selbst stellt, so findet auch die Kunst sich zur Wirklichkeit zurück, gibt dieser Wirklichkeit eine Deutung und einen Inhalt, der sie emporhebt über sich in die Sphäre des Göttlichen. Eine Rückkehr zur Natur, aber einer verklärten Natur; noch weit entfernt von dem Realismus der kommenden Renaissance, dafür aber reicher an seelischer Vertiefung und Innigkeit, der „*dolce stil nuovo*“ im Sinne Dantes.

Auch für diese Wandlung mögen einige Beispiele als Erläuterung dienen: Während das Relief mit Christus und Maria Magdalena in Würzburg (Abb. 33) oder der Paliotto von Salerno (Abb. 38) noch die rein abstrakte Art des Schaffens charakterisieren, zeigen Arbeiten um die Wende des 12. Jahrhunderts bereits den neuen Geist in dem Streben nach körperhafter Gestaltung. Mit ihnen werfen wir bereits einen Blick in die neue Welt. Diese Rückkehr zur Natur führte mit Notwendigkeit wieder zu einem individualistischen und artistischen Kunstgestalten, wobei der Künstler auf die Antike als Stütze zurückgreift.

## Literatur.

- Dalton, O. M., Catalogue of the ivory Carvings of the Christian Era . . . of the British Museum 1909.  
 Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser.  
 B. I. II. Berlin 1914, 1918. Abkürzung = G.  
 Graeven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung.  
 I. Aus Sammlungen in England 1898. II. Aus Sammlungen in Italien 1900.  
 Molinier, E., Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I. Les ivoires. Paris 1896.  
 Stuhlfauth, G., Die altchristliche Elfenbeinplastik 1896.  
 Voege, W., Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Berlin 1922. Die Elfenbeinbildwerke.  
 Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1916.  
 Westwood, J. O., A descriptive catalogue of the fictiles ivories in the South Kensington Museum.  
 London 1876.  
 Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst in: Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg.

## Abbildungen.

1. Frauen am Grabe. Mailand, Sgl. Trivulzio. Ende 4. Jahrh. Foto Rossi.
2. Petrus. Bologna, Mus. Civico. 5. Jahrh. Graeven II, 1.
3. Consul Felix. Paris, Bibl. nat. a. 428. Foto Giraudon.
4. Erzengel Michael. London, brit. Museum. Um 400. Dalton, Nr. 11.
5. Kaiserin, Florenz, Bargello. 6. Jahrh. Foto Alinari.
6. Geburt Christi. Rom, Sgl. Stroganoff. 6. Jahrh. Graeven II, 62.
7. Bacchus. Aachen, Kanzel. 5./6. Jahrh. Foto Dr. Stoedtner.
8. Verkündigung und Heimsuchung. Brüssel, Museum. Ende 8. Jahrh. G. I, 2.
9. Erzengel Michael. Leipzig, Stadtbibl. 9. Jahrh. G. I, 11.
10. Himmelfahrt Christi. Darmstadt, Landesmuseum. 9. Jahrh. G. I, 20.
- 11./12. Evangelische Szenen. Paris, Bibl. nat. Um 850. G. I, 72, 73.
13. Kreuzigung. München, Staatsbibliothek. Um 870. G. I, 141.
14. Nathan und David. Paris, Bibl. nat. Um 870. G. I, 40a.
15. Illustration des Psalm XXVI. Zürich, Landesmuseum. Um 880. G. I, 42.
16. Evangelische Szenen. Würzburg, Univ.-Bibl. Um 900. G. I, 82.
17. Kreuzigung. Köln, Kunstgew.-Museum. Um 900. G. I, 92a.
18. Hl. Gregor. Heiligenkreuz, Stift. 9./10. Jahrh. G. I, 122.
19. Kreuzigung. Cividale, Museum. Um 900. G. I, 166.
20. 21. Christus, Himmelfahrt Mariä, Legende des hl. Gallus. St. Gallen, Stift. Um 900. G. I, 163.
- 22a. Verkauf Josephs. Dresden, Grünes Gewölbe. Byzant. 10. Jahrh.
- 22b. Krönungskreuz. Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. 9. Jahrh. Voege 7.
- 23a. Kains Brudermord. Pesaro, Museum. 11. Jahrh. Graeven I, 50.
- 23b. Kasten, Davidgeschichte. Rom, Pal. Venezia. Um 900. Graeven I, 60.

24. 40 Märtyrer. Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. 10./11. Jahrh. Voegelé 8.
  25. Tod Mariä. München, Staatsbibl. 10./11. Jahrh.
  26. Maria. Rom, Sgl. Stroganoff. 10./11. Jahrh. Graeven I, 67.
  27. Verkündigung. Mailand, Sgl. Trivulzio. Byzant. (?) 11./12. Jahrh. Foto Rossi.
  - 28a. Heimsuchung. München, Nat.-Museum. Ende 9. Jahrh. Foto Museum.
  - 28b. Pilatus und Christus. München, Nat.-Museum. Ende 9. Jahrh. Foto Museum.
  29. Kreuzigung. Gotha. Um 990. G. II, 23.
  30. Maria. Mainz, Städt. Museum. Mitte 11. Jahrh. G. II, 40.
  31. Darstellung im Tempel. Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. Mitte 11. Jahrh. G. II, 41.
  32. Evangelische Szenen. Lüttich, Kathedrale. 11. Jahrh. G. II, 56.
  33. Noli me tangere. Würzburg, Univ.-Bibl. Ende 11. Jahrh. G. II, 150.
  34. Frauen am Grabe. Florenz, Bargello. 2. Hälfte 11. Jahrh. G. II, 162.
  35. Himmelfahrt Christi. (Ausschnitt.) Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. Um 1100. G. II, 173.
  - 36a. Heiligenlegende. Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. Um 1100.
  - 36b. Hl. Clemens. Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum. 12. Jahrh. Voegelé Nr. 43.
  37. Auferweckung des Lazarus. London, Brit. Museum. 11. Jahrh. Dalton 27.
  - 38./39. Teile vom Paliotto in Salerno. Kathedrale. 11. Jahrh. Foto Mosconi.
  40. Kreuzigung. London, South-Kensington Museum. 12. Jahrh. Graeven I, 67.
  41. Christus und Apostel. Ehem. Paris, Sgl. Spitzer. Um 1100.
  42. Ungläubiger Thomas. Neuyork, Sgl. Blumenthal. Anfang 12. Jahrh.
  43. Frauen am Grabe. Köln, Kunstgewerbemuseum. Anfang 12. Jahrh. Foto Dr. Stoedtner.
  44. Christus. Frankreich. Privatbesitz (?) Um 1100.
  - 45a. Aus der Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus. Sigmaringen, Schloß. Um 1200.
  - 45b. Taufe Christi. Ehem. Sgl. M. Le Roy, Paris. 12. Jahrh.
  - 45c. Kampf. Brettstein. Paris, Sgl. Garnier. 12. Jahrh.
  46. Abtsstab. Arles, St. Trophimes. 12. Jahrh.
  - 47a. Amazonenkampf. Paris, Louvre. 13. Jahrh. Foto Giraudon.
  - 47b. Fußwaschung. Bologna, Museum. Um 1200. Graeven II, 7.
  48. Kreuzabnahme. Ausschnitt. Paris, Louvre. 13. Jahrh. Foto Giraudon.
- Besonderen Dank schulde ich Geh. Rat Goldschmidt für die Überlassung der Vorlagen zu Nr. 8, 14, 16, 18, 26 und 33; Dr. Berliner zu Nr. 28; Dr. Feigel zu Nr. 10; Geh. Rat Gröbbels zu Nr. 45, a und Prof. Neeb zu Nr. 30.





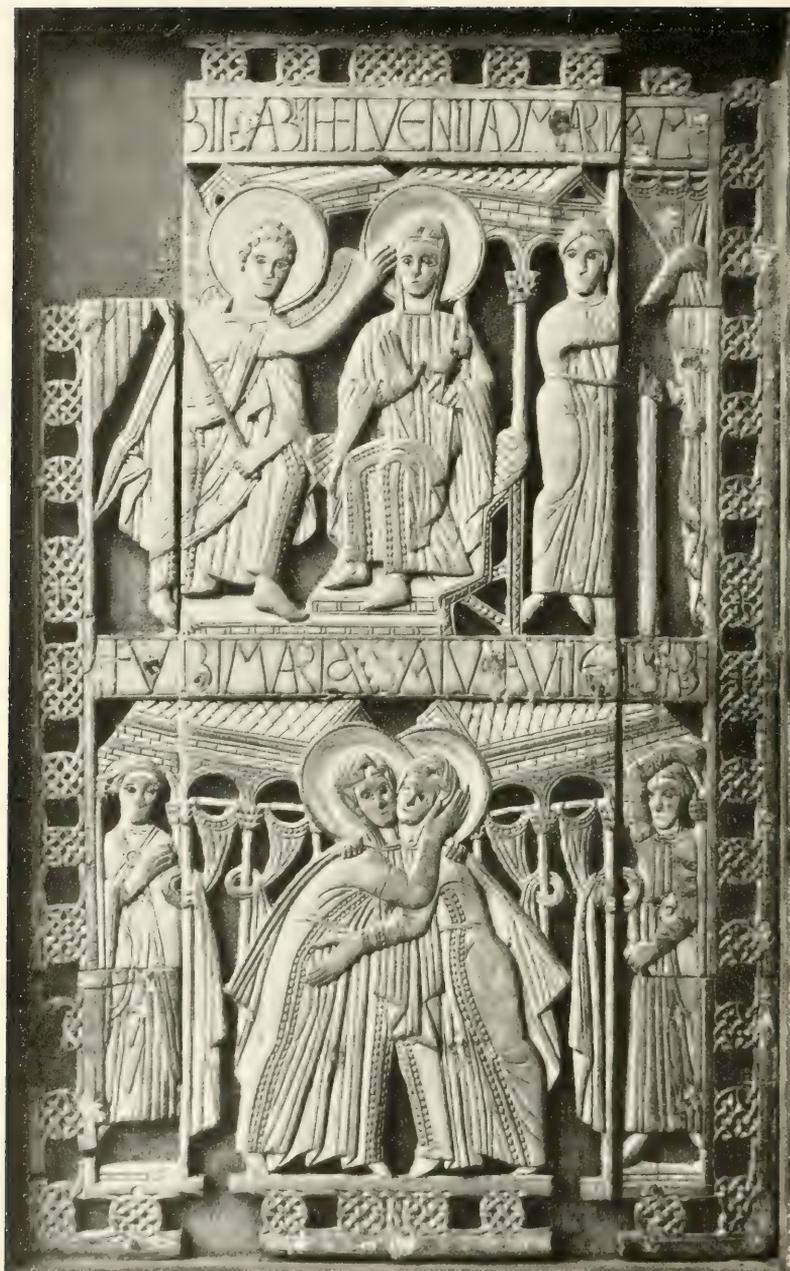






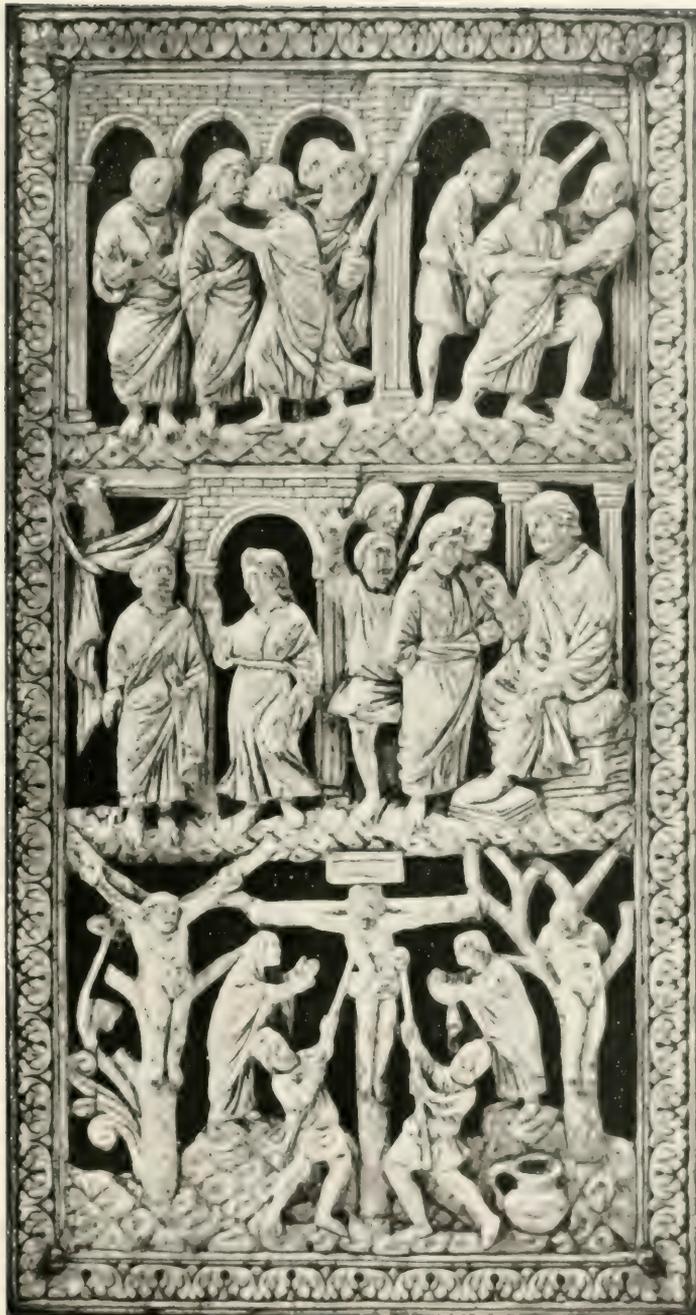




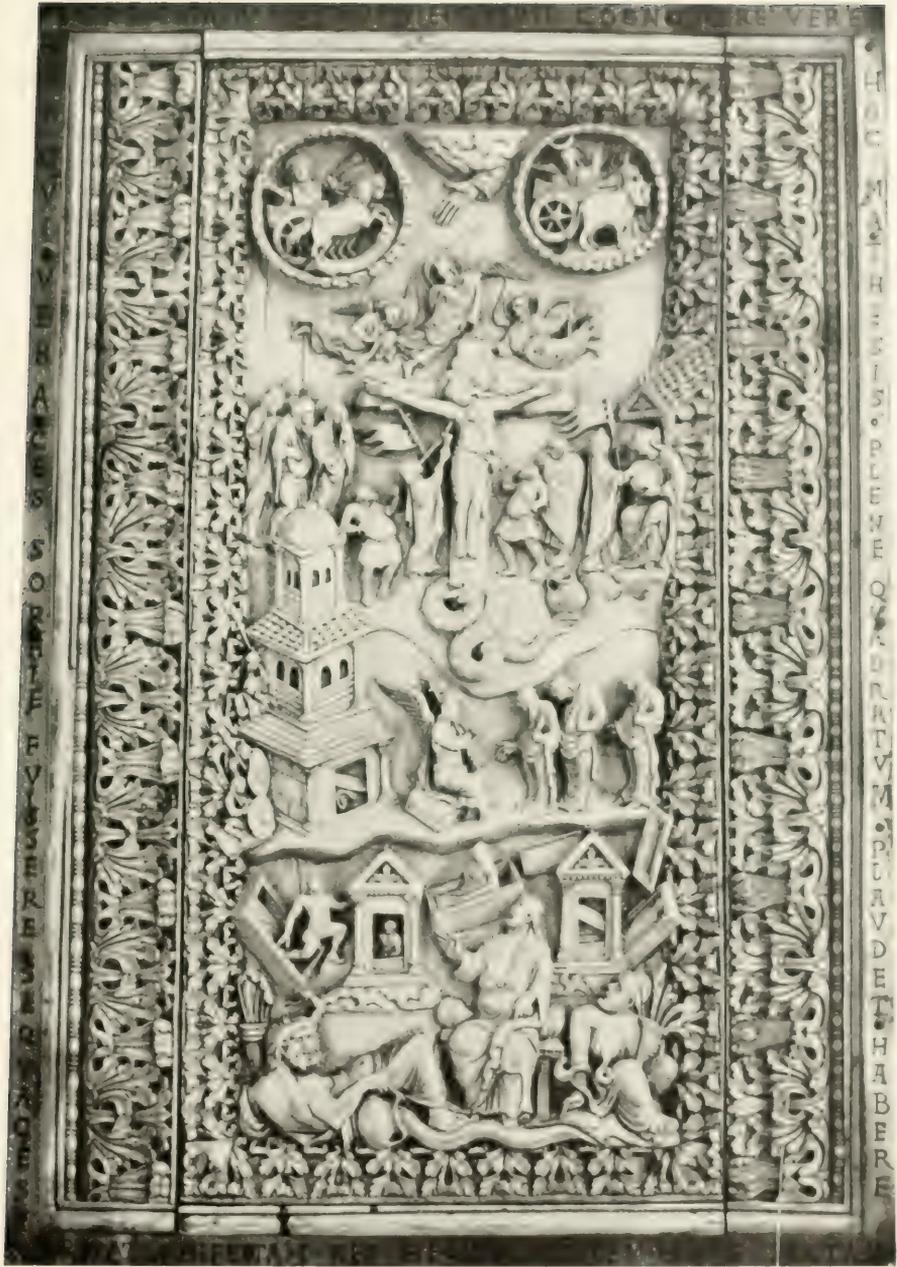


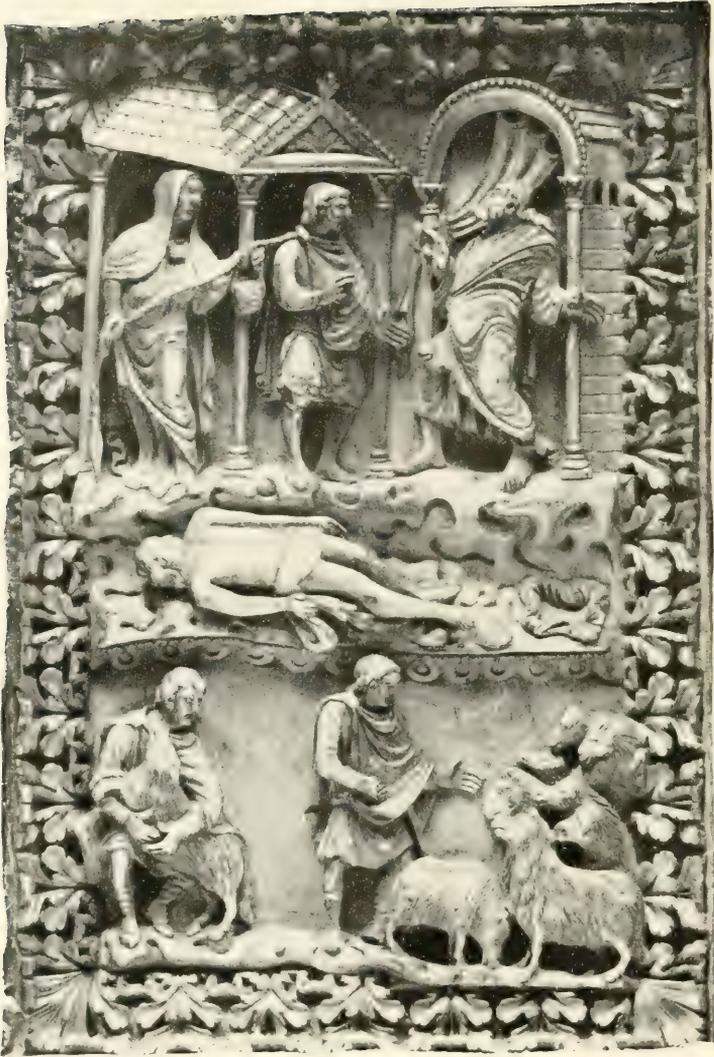




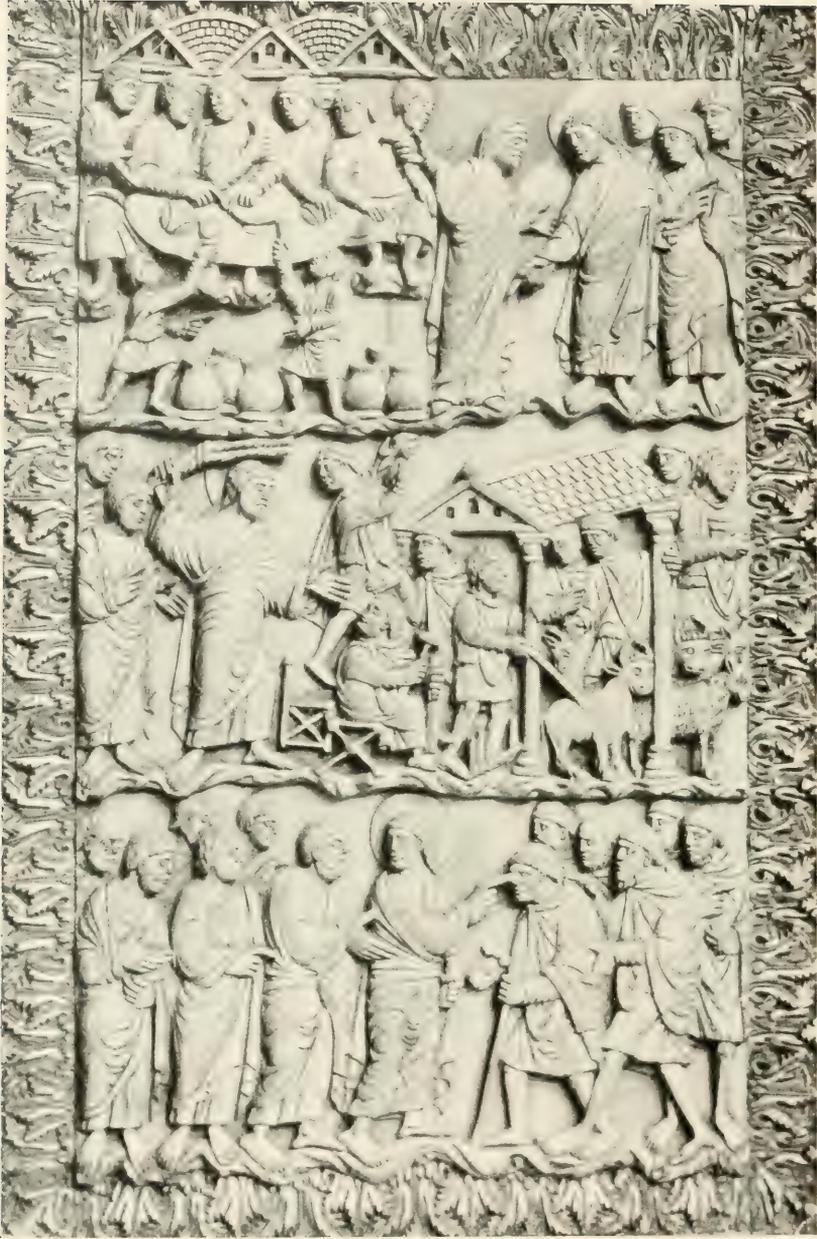




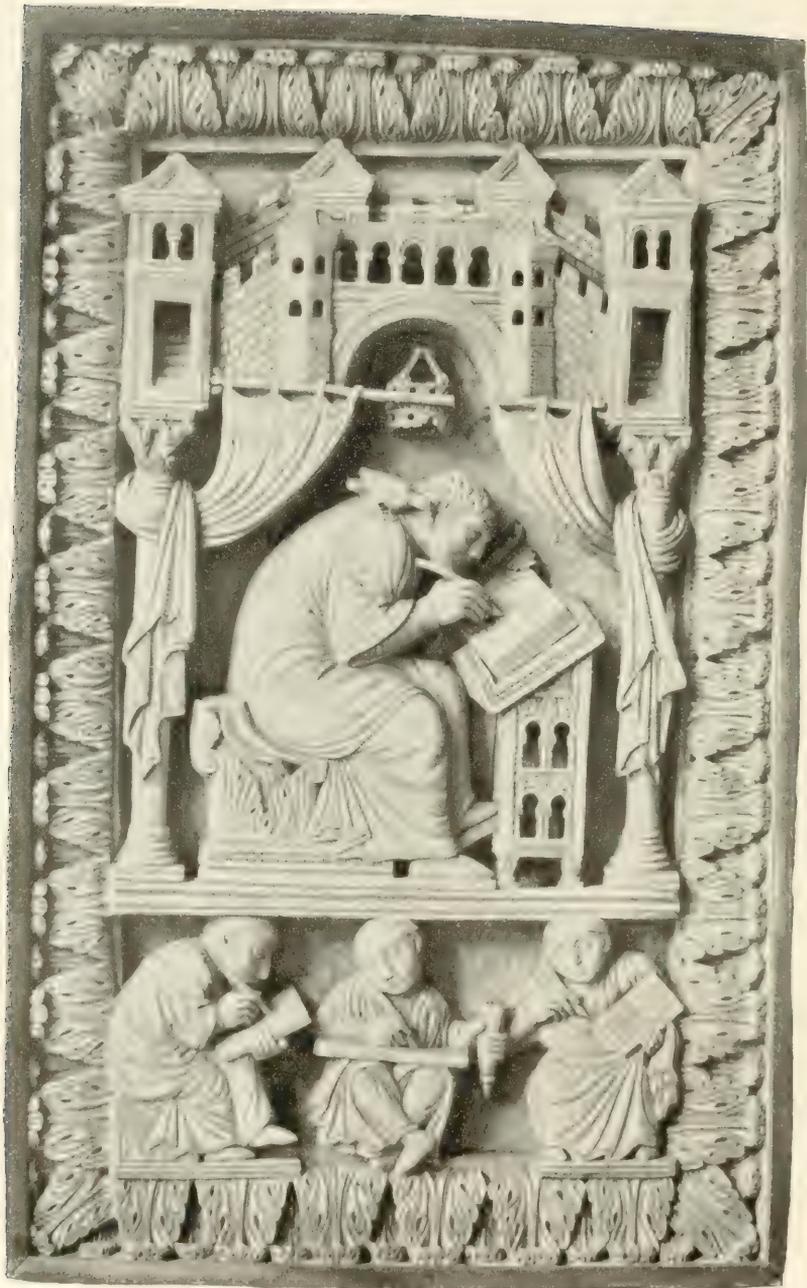




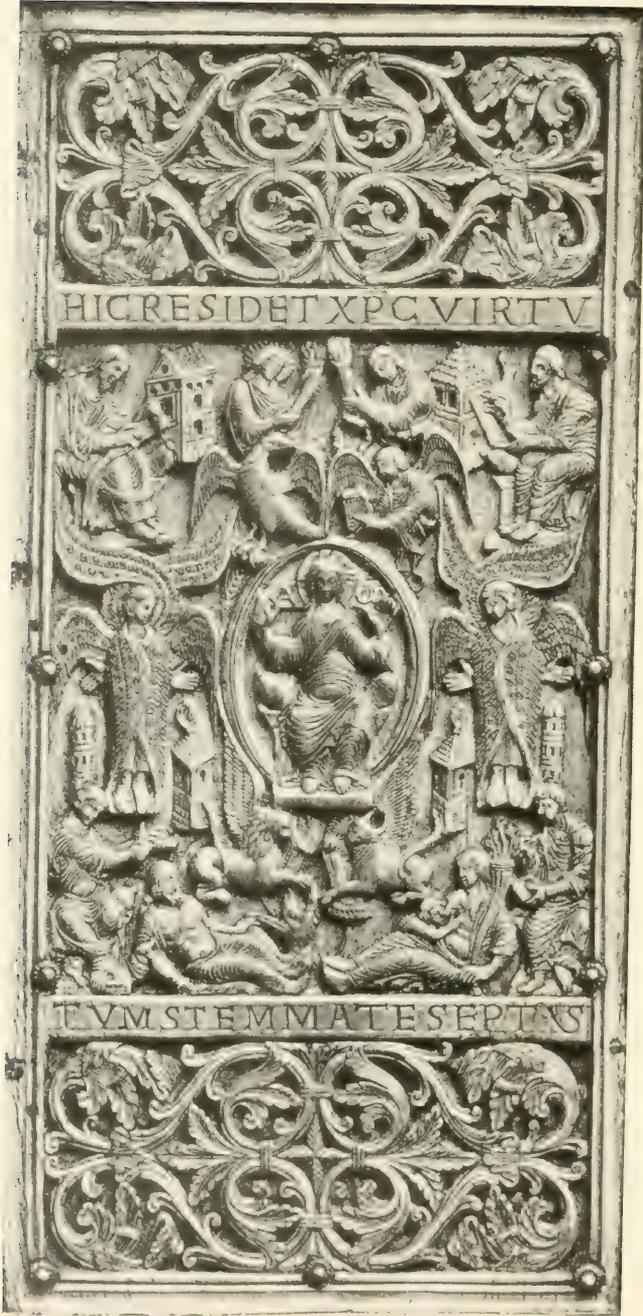
















a)



b)

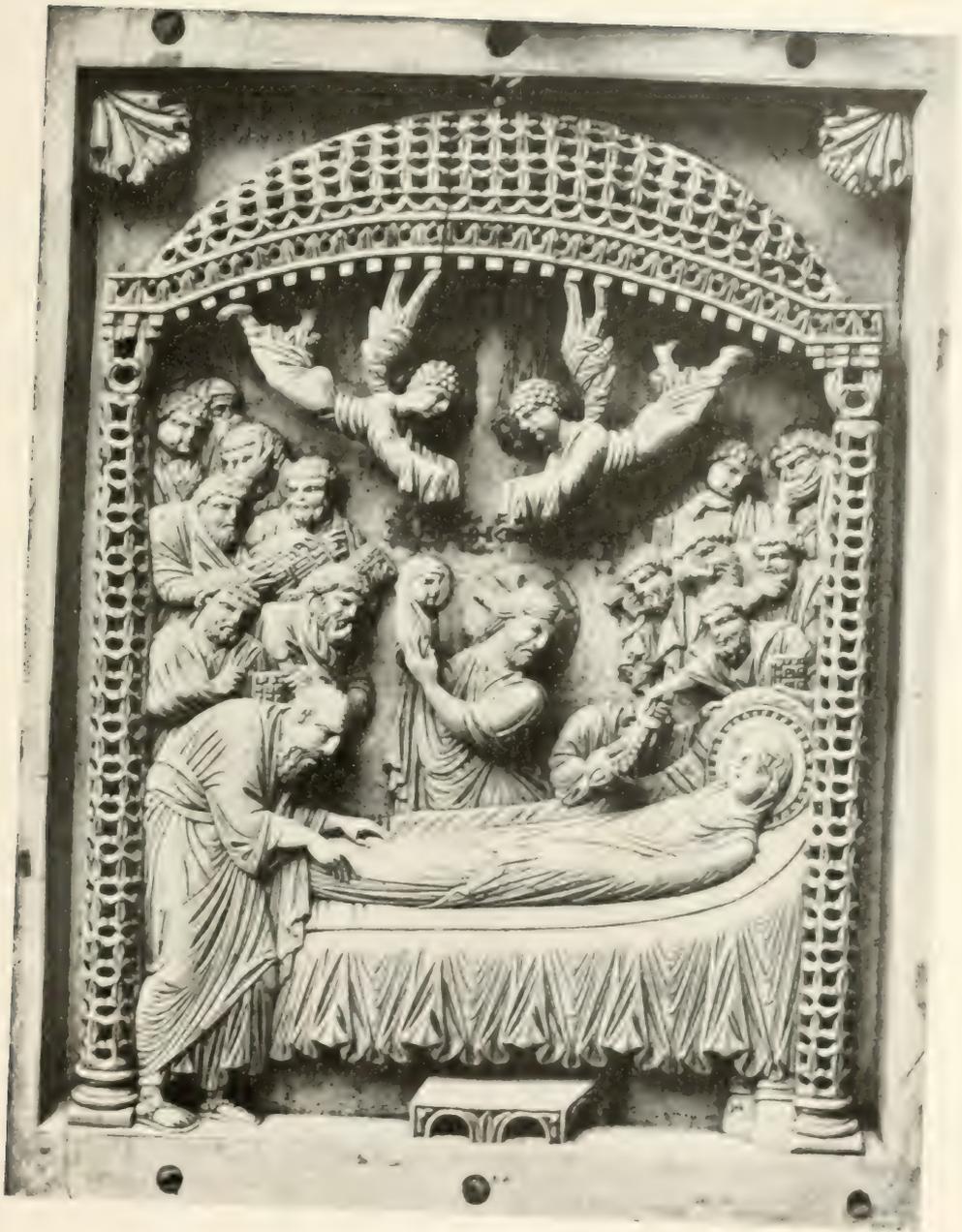


a)



b)







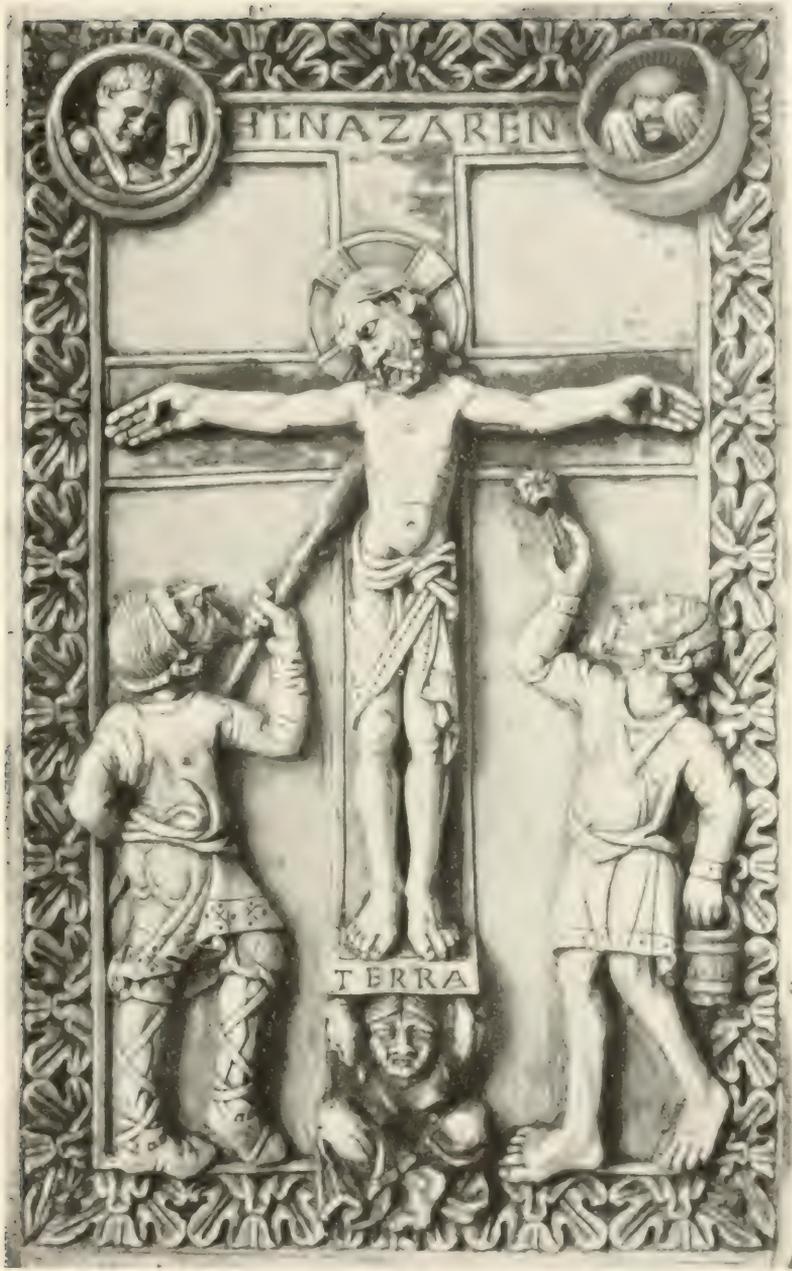




a)

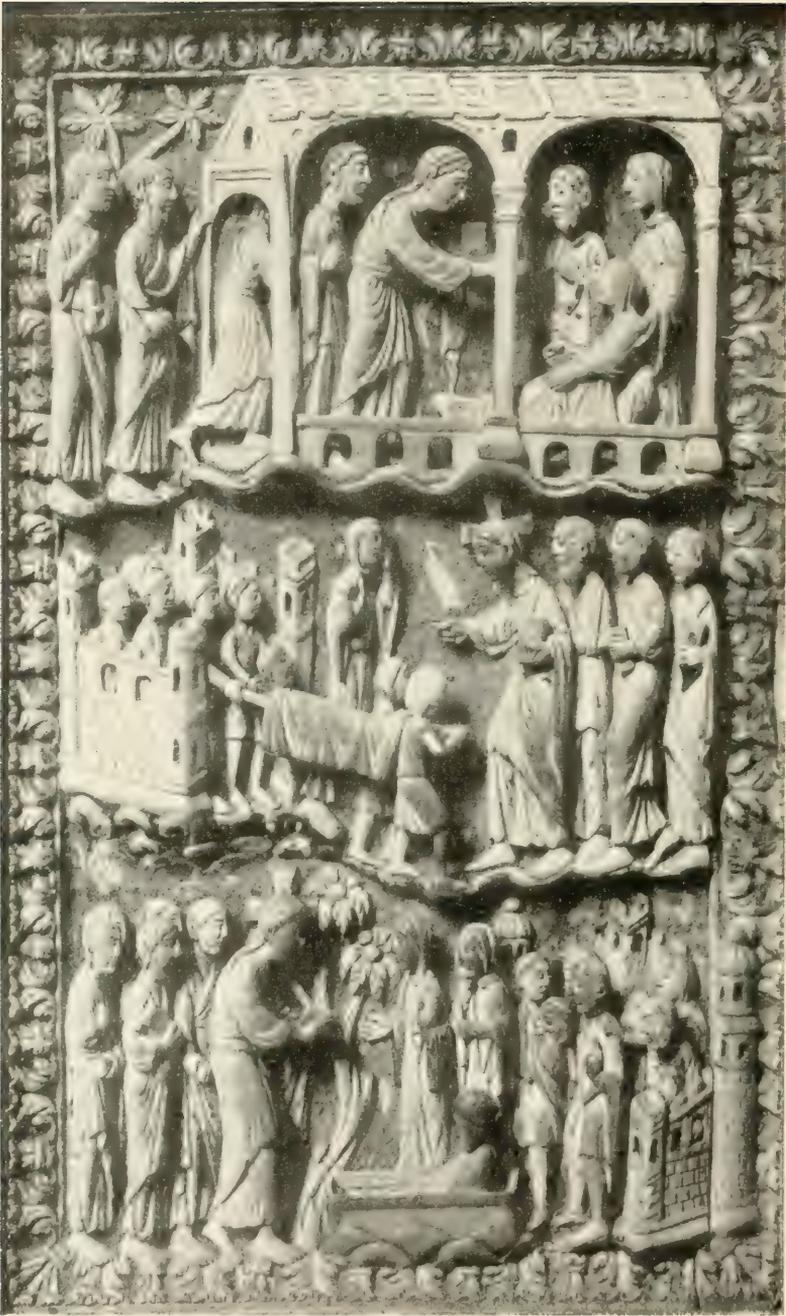


b)

















a)

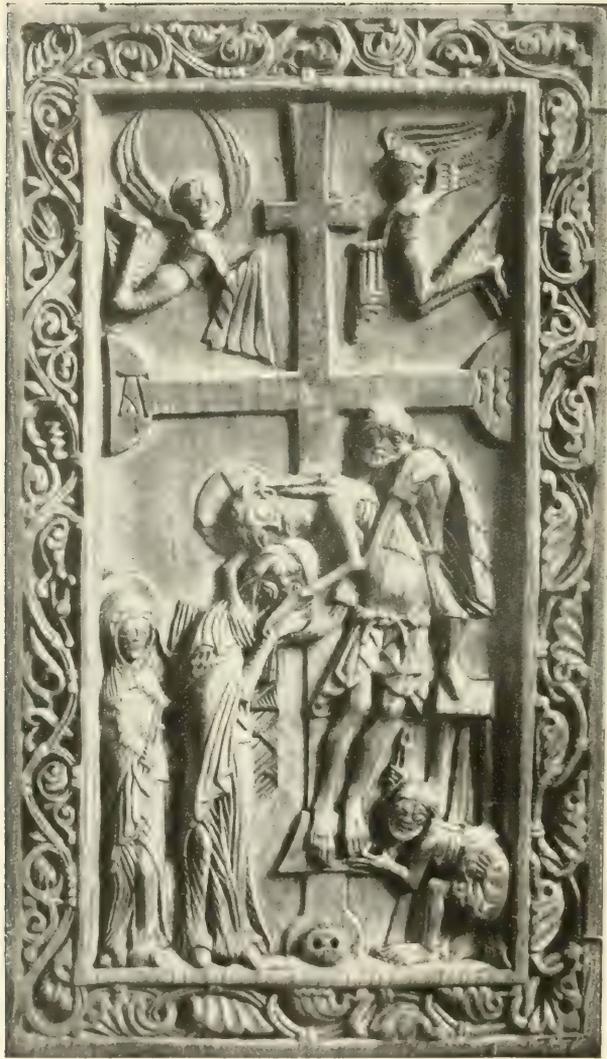


b)



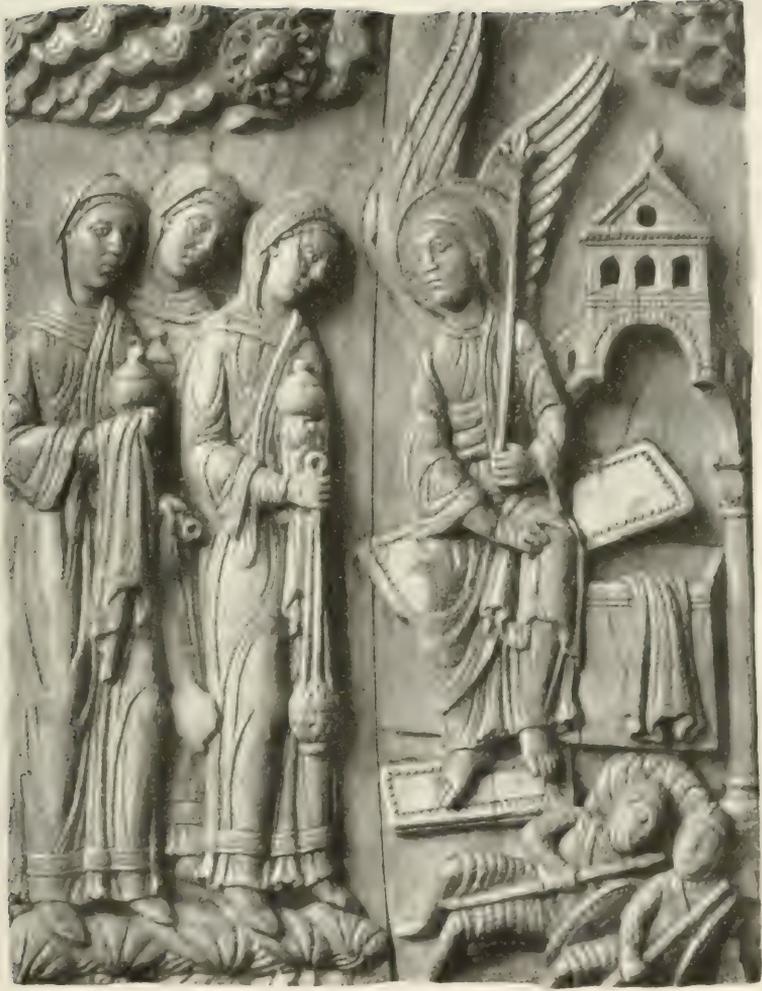












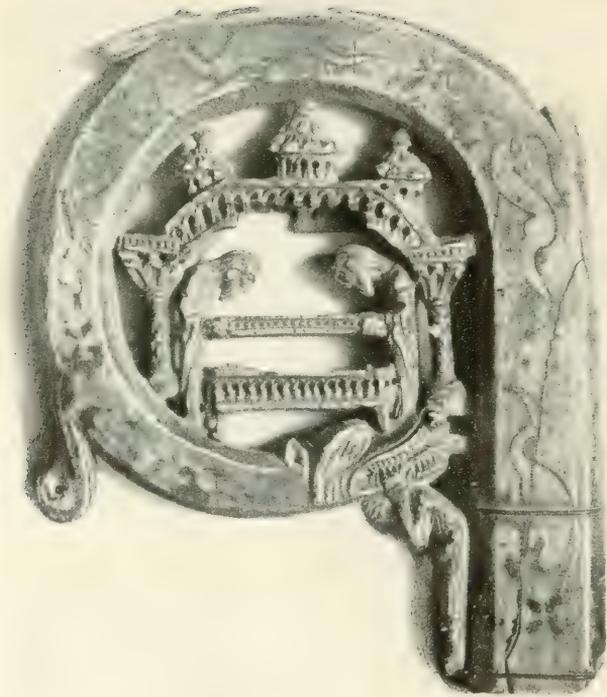


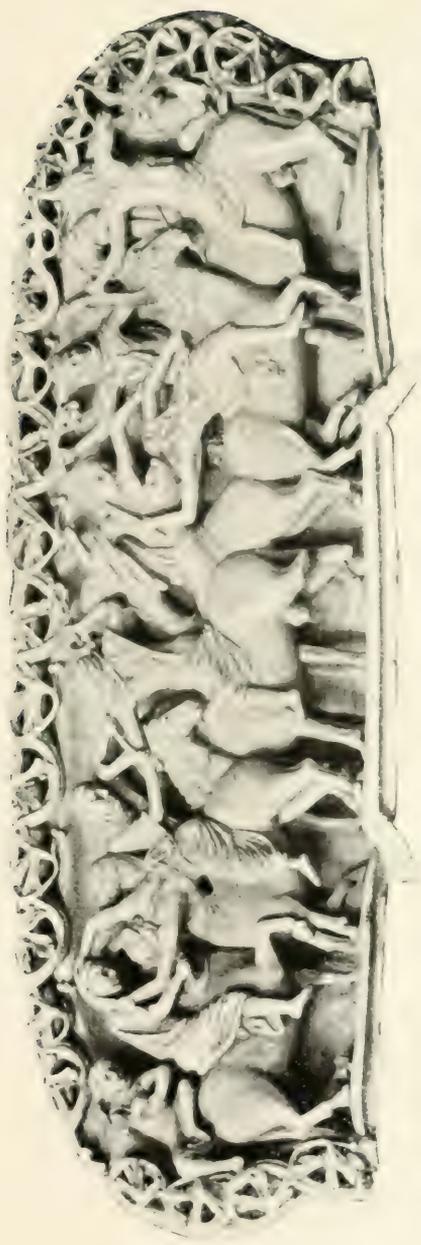


12

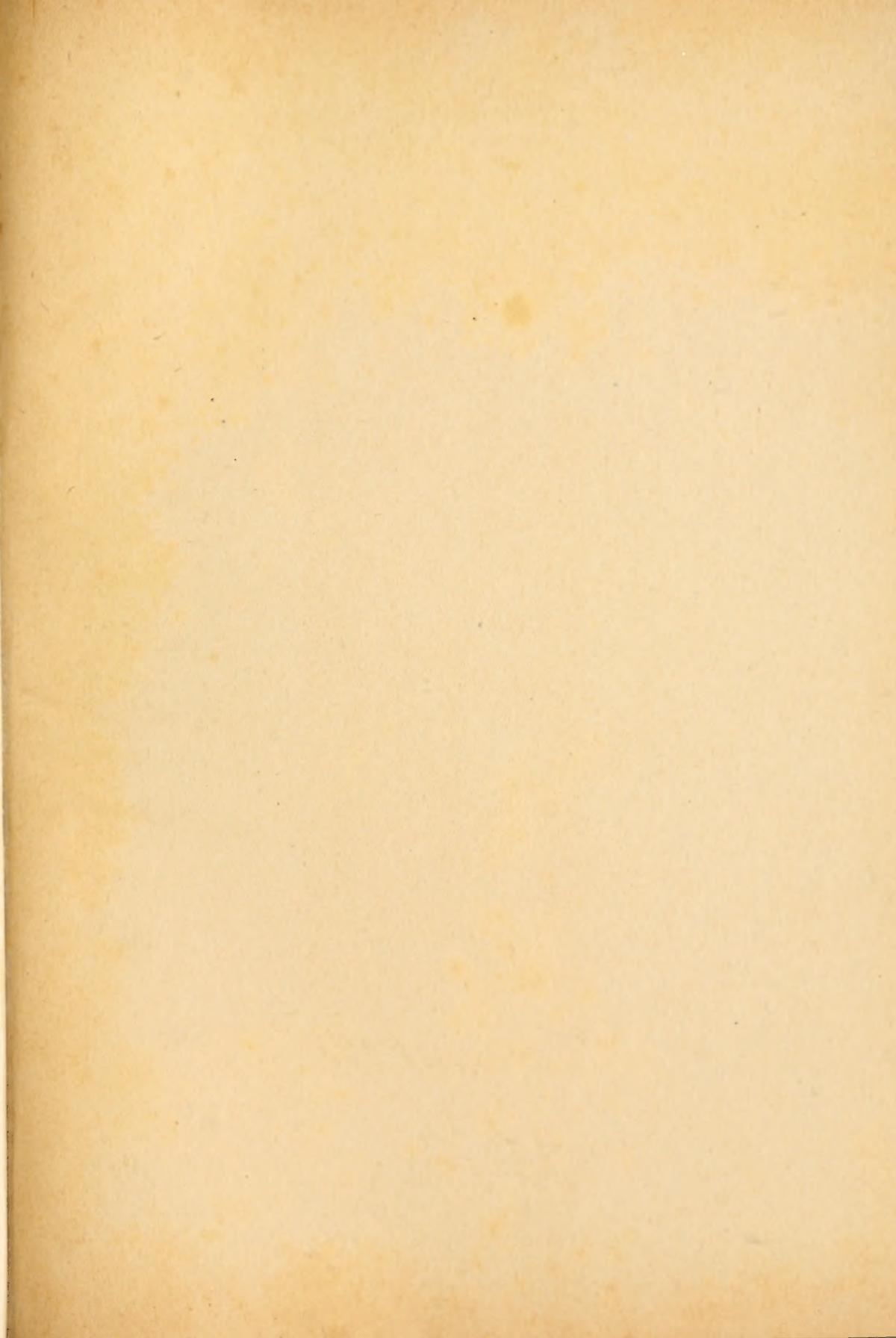


11









Ogr



